

3. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994.
4. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1980. Т. 3.
5. См., напр.: *Тарасов К. Г.* Пасхальные мотивы в творчестве В. И. Даля // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1998. Вып. 2.
6. См.: *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. Гл. 7: Пространственная организация литературного произведения и православная традиция.
7. См.: *Захаров В. Н.* Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1994. Вып. 1; *Баран Х.* Пасха 1917 г.: Ахматова и другие в русских газетах // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.
8. Москва. 1991. № 4.
9. См.: *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе.
10. *Ильин И. А.* О тьме и просветлении: Книга художественной критики. М., 1991.

Л. Н. Житкова
г. Екатеринбург

Критический метод Ап. Григорьева и структурно-стилевые особенности его текстов

Исследователи литературно-критического наследия Аполлона Григорьева давно обратили внимание на своеобразную «бесформенность» его работ, проявляющуюся в их слабой структурированности, композиционной «хаотичности», концептуальной незавершенности и т. п., что связано, безусловно, с ярко выраженной субъективностью – принципиально важным для «органической» эстетики Григорьева принципом. Его субъективность (о чем подробнее ниже) – это проявленная в разнородных планах (философском, психологическом, культурном, нравственном) личностная целостность, личностная «самость» критика. И это не столько форма оценки и отношение к объекту критической интенции – она приносится в текст автором-повествователем, полноценно выполняющим в повествовательной структуре текста функцию главного и единственного «персонажа», а вся статья – дискурс исключительно этого «персонажа». В зону авторского дискурса «не допускается» более ничей голос: ни писателя, ни читателя, ни критика-оппонента. Точнее, в некоторых случаях

«чужие» позиции получают означивание, но они, как правило, «подавляются» монологической энергией автора-персонажа, «исчезают» в ней. При этом Григорьев не ставит цели изложения некоей целостной концепции – его тексты рождаются как бы спонтанно, фиксируя творчески-живое состояние мыслящего и чувствующего субъекта.

Собственно, указанная повествовательная особенность запечатлена и в ряде названий работ Григорьева, беспроblemных и лишь слегка намечающих тематические контуры: «После “Грозы” Островского», «И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа “Дворянское гнездо”» и др. Если для критики 1850-х годов в целом характерен интерес к типологическим обобщениям, то о Григорьеве следует сказать, что это, может быть, основной его методологический принцип, предоставляющий ему, по существу, безграничное пространство для свободного философствования и субъективно-эмоциональных импровизаций, поскольку Григорьев по большому счету не готов к сосредоточенному методически-исчерпывающему анализу конкретного явления. Он постоянно «перебирает» предметы и «сюжеты» в своих статьях-монологах, что и производит определенный динамический эффект, в то время как мысль Григорьева не развертывается концептуально, а вариативно каждый раз вновь и вновь воспроизводится, набирая глубину и масштабность. Мысль же, идея Григорьева, что хорошо известно, – это идея русской национально-органической философии, что является в его критике основополагающим эстетическим критерием. Конкретно в литературе он проявляется в способности уловить и воплотить специфику этой целостности в национальном характере, главная черта которого, по Григорьеву, заключается в способности ощущать себя частью целостного национального организма. Русский характер описывается критиком через этико-психофизиологические понятия-образы: «русская душа», «почвенность», «народное типовое», «натура» и др.

Пишет ли Григорьев о художественных феноменах русской литературы («Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина»), или о героях литературы («И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа “Дворянское гнездо”»), или о каком-либо произведении и его авторе («После “Грозы” Островского»), во главу угла ставится идея национальной органичности.

Так, Пушкин один воплотил всю полноту русского мира: «Пушкин – наше все... Пушкин – представитель всего нашего душевного, особенного... Пушкин-то и есть наша такая... полно и цельно обозначившаяся душевная физиономия» [1]. Гоголь сохраняет равновесность, хотя и противоречивую. В нем примирение противоречий достигается иначе, чем

у Пушкина, а именно через авторское вмешательство: «Мирозерцание поэта, невидимо присутствующее в создании, примирило вас, уяснивши вам смысл жизни» (С. 98). «Свет идеала» у Гоголя воссоздает образ целостного бытия – поэтому Григорьев говорит о творчестве писателя как «изнутри выходящем»: «живое чутье» к жизни, любовь к жизни приводят к отображению «действительности во всем бесконечном разнообразии ее явлений» (С. 103). Драматическое «распадение» целостности происходит в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «Спокойно» и «бесстрастно» «привести к полному христианскому сознанию» «так называемого добродетельного человека» автор не смог, «раздвоился полный и цельный Гоголь» (С. 100–101). В Лермонтове органическая целостность разрушается трагизмом («трагическая натура»). Если гоголевский юмор исполнен любви и служит примирению, то лермонтовский трагизм означает «вражду и презрение к действительности» (С. 110).

В современной ему эпохе Григорьев наблюдает аналогичную картину сосуществования разнотипных художников: Тургенев, Островский, Фет ищут целостности, а такие писатели, как Толстой, Гончаров, Писемский, ее разрушают.

Каким образом конструируется текст статьи «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», например, в части, посвященной Пушкину?

Массив текста образует систему (или просто совокупность) вариаций на одну и ту же тему пушкинской целостности. Например:

В великой натуре Пушкина..., на все отозвавшейся, но отозвавшейся в меру русской души... (С. 79).

В Пушкине..., как в первом цельном очерке русской литературы..., высказался момент нашей духовной жизни... (С. 84).

...Тип создается... из южной, даже африканской страстности, но смягченной русским, тонко критическим чувством – из чисто русской удалости, беспечности... (С. 85).

Есть натуры, предназначенные на то, чтобы наметить грани процесса, набросать полные и цельные, но одними очерками обозначенные идеалы, и такая-то натура была у Пушкина. Он – наше все... (С. 87).

Очевидно, что мысль Григорьева движется как бы по кругу, что, однако, не создает впечатления непрерывной повторяемости, поскольку речевое «оформление» идеи каждый раз обновляется, привносит новые нюансы в ее значение, а сами философские текстовые сегменты «крепятся» на разного рода фактах (цитаты, герои, произведения, критические оценки и т. д.), что способствует восприятию Пушкина как всеобъемлющего гения («наше все»).

Аналогично структурируются тексты цикла «После “Грозы” Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу».

Поскольку цикл Григорьева во многом отталкивается от статьи Добролюбова «Темное царство», имеет смысл сравнить их именно в структурно-композиционном плане.

Мысль Добролюбова имеет линейную траекторию и развивается по строго логической схеме, в системе аргументаций, целенаправленно выстраивая идеологическую концепцию. Внутренняя мотивировка работы Григорьева – неприятие добролюбовской концепции «темного царства». Но это не полемика в традиционном смысле этого слова, а прямое отрицание через противопоставление концепции «темного царства» собственной идее о художественном мире Островского как мире национального бытия, исполненного таинственного смысла. «Да, страшна эта жизнь, – пишет критик, – как тайна, страшна и, как тайна же, она манит нас, и дразнит, и тащит... Но куда?.. Вот в чем вопрос. В омут или на простор и свет? В единении ли с ней или в отрицании от нее?» (С. 236).

В тексте статьи Григорьева философские пассажи также закрепляются за некоторыми «опорами» – «сюжетами», подбор которых произвольно-прихотлив и ничем не обусловлен.

Первый «сюжет» – «сюжет» Лаврецкого и Обломова, образы которых для Григорьева имеют то же значение, что Базаров для Писарева: это зримые образы любимой идеи. Лаврецкий для Григорьева – совершенная модель «почвенного» типа сознания. Так он пишет: «Кого любить? Кому верить? Жизнь любить – и в жизнь одну верить, подслушивать биение ее пульса в массах, внимать голосам ее в созданиях искусства и религиозно радоваться, когда она приподнимает свои покровы, разоблачает свои новые тайны и разрушает наши старые теории... Это одно, что осталось нам, это именно и есть... смирение перед народною правдою, которым так силен ломаный Лаврецкий» (С. 239). «Сюжет» Лаврецкого и близкого ему Обломова в силу его адекватности авторскому идеалу лейтмотивен в статье.

Второй «сюжет» – «сюжет» «мозговой» культуры, в частности, литературной критики, тяготеющей к резонерству, декларативности. «Резонерство, – пишет Григорьев, – дагерротип, случайный, сухой, мертвый, ни с чем разумно не связанный, умственный трутень, умственный евнух, порождение морального мещанства, его любимое чадо, высиженное им, как гомункул Вагнером» (С. 232). Приводится пример такого резонерства – это «ученик и сеид» Добролюбова Пальховский с его рецензией

на «Грозу», доведший идеи учителя до абсурда. «Поэт – учитель народа только тогда, – рассуждает Григорьев, – когда он судит и рядит жизнь во имя идеалов – жизни самой присущих...» (С. 234), а не во имя какой бы то ни было теории. Сознвая, что «темное царство» – реальная сторона национальной жизни, Григорьев вместе с тем говорит о «тайне» целого, где все со всем пребывает в единстве, что воссоздается истинным искусством: «Если душа ваша приняла ее (целостность произведения. – Л. Ж.), вас объял уже целый мир необходимо связанных с нею мыслей» (с. 232).

Третий «сюжет» – «сюжет» мировой культуры. Здесь упоминаются имена Шекспира, Данте, Кальдерона, Гоголя, Ж. Занда, Вагнера и др. Они использованы как знаки живой, а не мертвой культуры: «Ни фантастический гиббелин Дант, ни честный английский мещанин Шекспир, столь ненавистный пуританам всех стран и веков и даже до сегодня, ни мрачный инквизитор Кальдерон не были художниками в том смысле, какой хотят придать этому званию дилетанты» (С. 238).

Четвертый «сюжет» – «сюжет» отношений «искусство – жизнь». В основе эстетических представлений Григорьева, как известно, лежат собственно шеллингианские идеи об искусстве как универсуме, специфически воспроизводящем универсум бытийный, «замещенный» у Григорьева категорией национального организма. При этом истинное, «полноценное» искусство возможно лишь при условии живой, «почвенной» связи с ним художника.

Пятый «сюжет» – пьесы Островского, которые даются в перечислительной интонации с нумерацией (1–8). Вокруг пьес вновь формируются тексты «на заданную тему». Например, о пьесе «В чужом пиру похмелье»: «Горькое и трагическое, но опять-таки не сатирическое, лежит на дне этой комедии и трех последующих в идее нашей таинственной и, как тайна страшной, затерявшейся где-то и когда-то жизни» (С. 243). О пьесе «Бедность не порок»: «Не сатира и не самодурство Гордея Карпыча, а опять-таки, как “Свои люди сочтемся” и “Бедная невеста”, поэтическое изображение целого мира с весьма разнообразными началами и пружинами» (С. 242). И т. д.

Сюжеты статьи задают широкий культурный пространственно-временной диапазон и тем самым выводят авторский нарратив в философские параметры, что дает основание говорить о философских интенциях Григорьева вообще.

Стилевую целостность статье придает собственно личность автора, всегда оптимально проявленная. Как уже отмечалось, автор берет на себя функцию главного «персонажа», выступающего в роли оригиналь-

ного мыслителя, сознание которого открыто и «отзывисто», выражаясь языком критика, что вполне отвечает его эстетическим представлениям, которые предполагают душевно-психологическое погружение критика, как и писателя, в материал исследования и сердечно-эмоциональное переживание его.

Сама форма статей-писем задает стилю интимно-личный характер, тем более что они обращены к близкому по духу человеку – И. С. Тургеневу. Так, в ряде случаев адресант описывает интимно-бытовые подробности, неинтересные абстрактному читателю: «Накануне представления “Грозы” я долго говорил с Вами о многом, что для меня и, судя по симпатии Вашей к разговору, для Вас самих составляет существенное верование к искусству и к жизни» (С. 230). Или: «...признаться Вам откровенно – жалобы на непонятность моего обычного изложения мне надоели, что я, как человек убеждения, позволяю себе дорожить моими убеждениями» (С. 231). «...Я с судорожным хохотом читал статью юного сеида г. Пальховского, и, каюсь, невольно хохотал над множеством положений серьезной и умной статьи публициста “Современника”» (С. 235). «Нет! Я не верю в их искусство для искусства» (С. 238). Стиль Григорьева «оживляют» разного рода реплики: как бы с противной стороны, сопровождаемые, однако, иронией автора («Прекрасно! Слово Островского – обличение самодурства жизни. В этом его значение...» (С. 233)), как бы от лица читателя, но и одновременно автора («Кого любить? Кому верить?» (С. 239)).

Григорьев признается, что, собираясь повести чисто философские беседы, отложил это на «неопределенное время» и ведет теперь под влиянием впечатлений от «живого явления» (спектакль «Гроза») «многие и долгие речи..., которые прежде всего и паче всего... искренни» (С. 231).

Лишь в одном фрагменте статьи-письма Григорьев непосредственно обращается к пьесе Островского, именно к сцене свидания Катерины и Бориса. Однако это не анализ в точном смысле, а поэтический «пересказ» эпизода, который, однако, можно рассматривать в качестве «ключа» для толкования всего произведения – во всяком случае, это была бы совершенно иная интерпретация по сравнению с добролюбовской: «...вы знаете, – обращается Григорьев к своему адресату, – по своей смелой позиции момент, эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, забавными, тайными речами, всю полную обаяния страсти веселой и разгульной и не меньшего обаяния страсти глубокой и трагически-роковой» (С. 229).

Статьи Григорьева очевидно выбиваются из жанровых границ традиционной классической критики. Вместе с тем это и не философские эссе, хотя эссеистские черты в них налицо, что было отмечено выше. В жанр философского эссе работы Григорьева не укладываются в силу глубины и оригинальности его взглядов, составляющих серьезный раздел в истории отечественной мысли, взглядов, которые в дальнейшем, в последующую эпоху, оказали влияние на культурное сознание времени.

Наблюдения над критической прозой Григорьева показывают, что в ней явственно обозначается доминирование интерпретационной тенденции, что приведет в конце века к формированию нового типа критики по сравнению с классической – интерпретационного, когда проблемы жанрового самоопределения сменяются проблемой индивидуального критического стиля.

1. Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 78. Далее данное издание цитируется в тексте с указанием страниц в круглых скобках.

Т. Б. Зайцева
г. Магнитогорск

Гоголевские реминисценции в чеховской пьесе «Иванов» как один из способов создания иронической драмы

«Сюжет “Иванова” в своей общей схеме местами восходит к гоголевской комедии о несостоявшейся женитьбе – у Гоголя жених прыгает в окно, у Чехова – застреливается», – замечал Б. И. Зингерман [1, с. 211]. Чеховская драма действительно насыщена гоголевскими реминисценциями, и, конечно, не только из «Женитьбы». Мы обнаруживаем обилие явных и скрытых цитат из комедии «Ревизор» и поэмы «Мертвые души». Именно гоголевские реминисценции, на наш взгляд, и способствуют в немалой степени раскрытию авторского отношения к герою, который не одно столетие вызывает у критиков вопрос: «Кто же такой Иванов?», а также проясняют жанровые особенности чеховской пьесы.